

Cent pinzellada



Des del 20 de maig i fins al pròxim 10 de juliol, l'IVAM condensa en els espais del Centre Julio González cent anys de pintura valenciana.

Un segle de pintura valenciana, 1880-1980. Intuïcions i propostes." El títol no deixa de sorprendre per l'amplitud dels seus límits. O per la dificultat que representa vertebrar en un mateix espai expositiu la història, controvertida, de la plàstica valenciana de cap a cap de segle: l'un, volent anar més enllà de les arbitriietats acadèmiques, d'una estètica obsoleta, a la recerca de solucions renovadores. El segon, buscant de defugir, en la individualització de l'artista, en el seu quefer particular i íntim, el desmembrament del panorama pictòric. I entre aquestes dues fites es debaten els canvis més radicals



Dalt, 'Laporotomia' (1898), Vicent Castell. Baix, 'Barranc de Jericó' (1901), Antonio Muñoz Degrain.

es d'un segle



Dalt, 'La Cocaina', Daniel Sabater. Baix, 'Desnudo rosa' (1924), Fernando Viscaí.

que la pintura ha viscut al llarg de la seua història. De les propostes avantguardistes més agosarades a les expressions més provocadores del *pop-art*, qualsevol tendència del nostre segle ha deixat la seua empremta en la realitat artística valenciana. Una realitat, tanmateix, que ha estat determinada pel tamís circumstancial particular, ben diferent, per altra banda, del de la resta d'Europa. La simultaneïtat dels fenòmens es fa difícil a aquesta banda dels Pirineus perquè, entre altres raons, sobre el cas valencià pesa la mancança informativa de l'actualitat artística europea i, especialment, la presència d'una societat rural i conservadora; o l'absència, més aviat, d'una burgesia renovadora i emprenedora.

Noves propostes per a una nova pintura. Al marge dels dictats acadèmics, a finals del segle passat el moviment naturalista va trobar a València un bon nombre d'adeptes. El naturalisme europeu, o el realisme de pintura a l'aire lliure es consolidava així com un dels distintius de la pintura valenciana regeneradora d'aquell final de centúria. Això sí, sense aconseguir desfer-se definitivament dels pre-

J. F. Yvars: "La pintura ha estat a València un vell ofici"

—Un títol genèric de l'estil d'"Un segle de pintura valenciana", és molt ampli. Quines dificultats presenta?

—Bé, la dificultat principal és trobar la trama narrativa per contar la història de la pintura al llarg d'aquests cent anys. Contar què ha passat amb la pintura a València, tenint en compte que la pintura per a València ha estat, des de sempre, un vell ofici i una vella activitat professional. I ha tingut unes institucions com l'Acadèmia de Sant Carles, l'Escola de Belles Arts, una modesta clientela i una indiscutible voluntat formativa amb les beques de la Diputació i d'altres institucions. Tot l'entramat d'institucions que permetrien parlar sense trair d'una professió en una societat resolutament agrària però amb una certa voluntat urbana.

—"Pintura valenciana" significa que existeix un denominador comú que pugui identificar la pintura feta a València com una escola?

—Crec que no. Però, de tota manera, el professor Julián Gallego pensa que existeix una tria formal resolutament mediterrània i valenciana. Jo ho dubte. L'obra d'art déu més a la seua pròpia història de l'art que al món. L'artista s'enfronta amb més disciplina i més severitat amb la tradició del seu ofici, de les obres d'art que l'han precedit que amb la realitat mateixa. No interpreta tant la realitat com s'enfronta, dialoga o discrepa dels seus predecessors. Ara bé, no crec que pugui parlar-se d'una "estètica del sud".

El meu plantejament, quant a l'exposició, era molt més serè. Volia fer el repàs —complex però no absolut— del que ha estat la pintura, des d'uns criteris no minvadament ideològics ni metodològics. Historiar senzillament què ha estat la pintura al llarg de diferents dècades durant aquest segle. Unes dècades definides amb fenòmens importants: com ara l'estètica de la República, el renovament del grup Parpalló, els inicis de la pintura valenciana i espanyola en el que seria l'art modern, etc. Dins d'aquestes dècades s'han triat obres que singularitzen, per dir-ho d'alguna manera, aspiracions innovadores o consciència de renovació de la plàstica del moment. No avantguarda, renovació. Ací no existeix avantguarda fins



J. F. Yvars, director de l'IVAM. També és el comissari de l'exposició.

als 50, quan la informació, la possibilitat de conèixer els moviments europeus, es fa una realitat. Fins aquest moment pot parlar-se de voluntat d'innovació en un llenguatge concret. Les obres que ho han aconseguit són les que he reunit a l'exposició.

—Tornem a la trama expositiva. Com es pot mantenir si als anys 40 es produeix, no una ruptura, però sí una recessió de la creació artística?

—Crec som víctimes del sociologisme mecànic que ha protagonitzat la història de l'art a l'estat espanyol. L'exposició vol demostrar que el radicalisme ideològic no es produeix de manera paral·lela a l'autèntica renovació plàstica. Hi ha una indiscutible eferescència social i uns minvats resultats generals. Els anys 40 són anys negres i grisos. De replegament. Però hi ha pintors importants, de gèneres més o menys convencionals però amb una disciplina lèxica notable.

—1880-1980. Per què aquestes dates?

—1880 és quan comença a entrar una certa voluntat de renovació en la plàstica valenciana. Perquè les beques i les pensions permeten que la gent entre i comence a qüestionar-se el naturalisme propi de l'acadèmia a final de segle. El realisme acadèmic esdevé la ideologia plàstica que calia negar pels que vénen

de fora impregnats per l'impressionisme. D'alguna manera, demanen de l'art alguna cosa més que fórmules i bona mà.

I arribe al 80 perquè això em permet incloure gent que va començar a tenir un llenguatge propi en els anys 70. Dels 70 als 90 són 20 anys on encara es pot arribar a una certa distància crítica.

—Quines són les noves orientacions de l'art valencià?

—S'està produint un eclecticisme d'influències; hi ha una ansietat d'influències, una indiscutible voluntat de ser nou; el trencament s'imposa sobre la tria qualitativa. Però, d'altra banda, es viu una celeritat, una avidesa per cremar etapes que es compagina malament amb l'equilibri selectiu que caracteritza tota obra d'art. Es viu una mena de desgavell comercial en el qual l'important és renovar i vendre. Es viu una mena de liquidació constant, de jornada de rebaixes accelerada. En el món contemporani no hi ha més criteri que el mercat: l'èxit. L'èxit com a estètica; com a ètica, inclús, inexorable. L'art actual és un art confús i complex. Victima d'unes tradicions on la voluntat negadora ha primat sobre la voluntat constructiva. I on la voluntat constructiva ha quedat determinada per un cert *pompierisme* de la novetat absolutament indiscriminat.

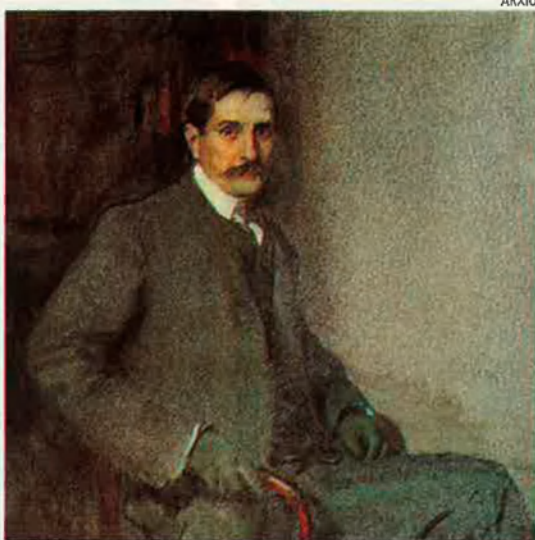
E. T.

ceptes oficials, els artistes locals més inquiets partiren a la recerca de propostes actualitzadores d'un conservadorisme pictòric que es caracteritzava per un historicisme tradicional o un costumisme utòpic. Alguns dels pintors de l'estil de Pla, Sala o el mateix Sorolla optaren aleshores per retratar, des d'una òptica regionalista, la quotidianitat contemporània, insinuant amb moderació, per no ferir els gustos de la clientela, les coordenades que oferien les tendències en voga a Europa.

El patrocini de la pintura valenciana per part d'algunes institucions com ara la Diputació de València va ser decisiu perquè la plàstica del moment trobara les vies de regeneració més enllà de les seues fronteres. Des del 1863, la Diputació va posar a disposició d'artistes i alumnes de belles arts un sistema de beques i pensions per tal d'ampliar estudis a París i Roma, ciutat a la qual van acudir, entre altres, Sorolla, Pinazo Camarlench o Domingo Marquès. L'ampliació dels coneixements, l'aprofundiment en el llenguatge dels mestres de segles anteriors alternava, indefectiblement, amb una presa de contacte amb l'actualitat artística emergent en aquests dos grans nuclis de producció. I aquesta actualitat, transferida al marc valencià, va generar una situació certament ambigua. Perquè si d'una banda, els pintors es resistien a abandonar els coneixements i tècniques adquirits en el dibuix de la figura humana a la qual havien dedicat hores i esforços, de l'altra, es llançaven a la creació de paisatges, coloristes i lluminosos, amb espontaneïtat i vigor, tot investigant les qualitats de la llum com a vehicle estètic.

Tanmateix, pocs van ser els qui van seguir les línies de l'impressionisme europeu, exceptuant alguns i molt comptats casos, com ara Muñoz Degrain en la seua reacció contra els postulats acadèmics. O Pinazo, que es va oposar igualment a l'estructura convencional de l'obra i va desenvolupar una sintaxi pròpia en la composició de la realitat. Si la temàtica que empra en les seues teles delata costumisme i paisatge, aquesta només és un pretext per a experimentar i trobar solucions a problemes pictòrics.

Probablement, un dels artistes més polèmics fou Emilio Sala, qui, a causa de les seues inquietuds d'investigació científica, va ser marginat per la reacció conservadora valenciana. D'acord amb l'impressionisme francès –però suavitzant-ne els contrastos cromàtics amb un tractament particular–, es va abstenir de difondre'l als seus alumnes, per no atiar, encara més, les controvèrsies provocades a l'estat espanyol amb l'entrada de nous corrents. Enfront d'aquesta situació, l'opció de la fugida cap a altres medis menys rurals i més urbans era per a Sala i per a molts altres l'única alternativa: Roma i París, primer; Madrid, més tard.



Dalt, 'Retrat del doctor Francisco R. Sandoval' (1906), Joaquim Sorolla. Baix, Futbolista, de Josep Segrelles.



Sorolla, entre tradició i modernitat.

La figura més influent en el panorama pictòric valencià –i a la resta de l'estat espanyol– de finals de segle XIX i principis del XX, va ser Joaquim Sorolla, qui, al costat de Cecilio Pla, es va manifestar com una solució mixta; com l'equilibri entre tradició i modernitat. Sorolla no descarta un aparent academicisme, i reforça alhora, en la seua manera de fer particular –el sorollisme–, les formes a través de la llum, a través de

la intensitat lluminosa del migdia mediterrani que és transferida, en plena embranzida, a paisatges, marines o retrats aristocràtics. Pla, per contra, no dubta a restar fidel al moviment costumista contemporani, elaborant teles que tenen més a veure amb l'utopisme de la modernitat que amb la realitat mateixa.

Així com Sorolla, Pla o Muñoz Degrain, els casos de Benlliure, Sala o Domingo Marquès –entre tants altres– van il·lustrar aquesta renovació, de vegades tímida, però que va saber conjugar la pinzellada, relaxada, amb la intensitat cromàtica o el realisme freqüentment popular en un mateix corpus, denominador comú identificador de l'escola valenciana d'aquell moment.

Per un art compromès. Si la dictadura de Primo de Rivera s'havia negat a promoure –òbviament!– les activitats artístiques més innovadores, el 14 d'abril de l'any 31 s'obria, en les arts, la literatura i, principalment, en la mateixa societat, una porta a l'esperança. Nous aires entraven i l'efervescència artística –en el sentit més general de la paraula– es feia notar emparada, ara, pel mateix Govern.

Tot i això, no val a creure que l'art predominant sota la Segona República fou aquell que s'alimentava de les noves propostes. Ni molt menys. L'any 31, i fins al 36, la pintura que aclapara els mercats i les parets de sales d'exhibició era aquella que llua una estètica tradicional, una ètica decorativa i uns motius que emanaven d'un regionalisme folcloritzant molt sovint identificat directament amb l'estètica sorollista. I contra aquesta tendència "oficial" es proposen les noves vies alternatives, amb un missatge polític i social notables. Aquestes noves tendències, que havien emergit tímidament durant la dècada anterior, veuran incrementat el seu debat, i solidificada i accentuada alhora la relació dialèctica que mantenen amb la plàstica tradicional al llarg dels anys 30, quan les



contradiccions en els interessos de les diferents classes es van evidenciant. I quan la presència de formacions polítiques i organitzacions socials assumeix un cert protagonisme.

A banda de la circumstancial situació sociopolítica que vivia la República, el refús de "tradició", però d'una tradició que havia nascut tan sols dècades enrere, permet pensar que la dialèctica entre tradició i modernitat tenia una component generacional.

I al bell mig, pintors tan heterodoxos de l'estil de Genaro Lahuerta, Manuela Ballester, Pedro de Valencia, Francesc Carreño, Josep Renau, Enric Climent o Daniel Sabater, entre tants d'altres, lluitaven contra allò preestablert, en pro d'horitzons diferents que, en una primera etapa, es diluïen en la nebulosa d'unes perspectives poc determinades. En aquest medi, àmbit de debat i llum verd per al lliure pas d'idees o

Dalt, a l'esquerra, 'La treva' (1937), d'Escrivà Cantos. A la dreta, 'Tristos' (1938), de Lalo Muñoz. Baix, Ciudad fabril (1946), de Pedro de Valencia.

ideologies, els més compromesos acabaven decantant la seua activitat cap a una estètica més directa, cap a una sintaxi plàstica més explícita, i cap a una eficàcia visual transmissora del missatge polític i/o social. El cartellisme –en el qual no podem oblidar l'obra de Josep Renau, Artur Ballester o Manuel Monleon, per citar-ne uns quants– adoptava aleshores dimensions insospitades i esdevenia, com més s'aproximava el conflicte bèl·lic, element vehicular, típic –i, malauradament, tòpic– dels anys 30.

Aquesta dècada, que va coincidir amb el període d'entreguerres europeu, va testimoniar el desenvolupament i consolidació, enllà de les fronteres de l'estat, de les avantguardes artístiques. Però mentre que ni el futurisme ni el cubisme ni el surrealisme –ni qualsevol altre *isme*– van tenir una clara correspondència al País Valencià, sí que es produïren, tot i que de manera tardana i poc continuada, casos concrets d'un avantguardisme que es materialitzava, més aviat, en l'àmbit de les arts aplicades, i notablement, en el ja esmentat cartellisme.

Els primers brots, públicament exposats, d'"art nou" havien germinat ja anys abans de l'arribada de la República. De fet, el 1928, la sala Imperium acollia una "Primera manifestació valenciana d'art jove" que comptava amb teles de Genaro Lahuerta, Vicent Mulet i Pedro de Valencia. Però hi havia més. Aquell mateix any Renau exposava al Círculo de Bellas Artes de Madrid, i Mulet, a les Galeries Laietanes de Barcelona.

L'any 29, obria les portes, com el va definir Adolf Pizcueta, un "espai per a l'inconformisme": la Sala Blava. Aquesta sala va acollir, des dels seus inicis, en els seus espais multidisciplinars, no únicament les primeres manifestacions d'art avantguardista –si es pot dir així– sinó també periodistes, crítics o intel·lec-



Dalt (esquerra), 'Sense títol' (1958), Andreu Alfaro. Al costat, 'Convergències' (1973), J. Michavila. Esquerra, U, dos, set, set (1968), Joan Genovés. Baix, Figura impossible (1972), José M. Yturralde.

tuals a la recerca d'un punt de reunió o fòrum de debat o conferències.

Les exhibicions públiques de la plàstica avantguardista valenciana que s'havien anat multiplicant progressivament des de finals de la dècada dels 20, tant a la ciutat de València com a Madrid i Barcelona, i, excepcionalment, a París —com va ser el cas de Mulet l'any 31— culminaren, el 1937, amb la presència d'alguns artistes al Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París: Borràs Casanova, Carreno, Gaya, Cantos, Escrivà... Però l'esclat de la guerra civil l'any 36 va capgirar les noves orientacions artístiques i les va dirigir cap a un realisme en el qual només comptava l'expressionisme bèl·lic, i bel·ligerant, eficaçment visual.

Per un art de denúncia. Amb l'establiment del franquisme com a solució totalitària, l'estat espanyol quedava deslligat, de manera irremeiable, del panorama artístic europeu. L'exercici d'estil avantguardista s'ofegava en la grisor asèptica i anacrònica dels anys 40 i part

de la dècada següent. Les estètiques totalitàries apostaven de nou pel costumisme i un neonaturalisme anacrònic. I, mentrestant, el radicalisme artístic o patia l'exili o altres mals majors.

Només a finals de la dècada dels 40 comencen a fer acte de presència les primeres mostres d'art renovador. La letargia de postguerra, la trenquen Dau al Set, que emergia a Barcelona, i el grup Los Siete, que encetava la seua activitat artística a València l'any 49. Al si d'aquest grup es debaten les controvèrsies estètiques de l'art modern, les quals, notablement, giren entorn dels llenguatges d'abstracció. D'una abstracció de la realitat que respon a una abstracció de l'artista en la seua pròpia realitat.

Joan Genovés, un dels fundadors del grup de Los Siete col·labora igualment, en la irrupció, el 1957, del grup Parpalló, que reunia

aleshores artistes com d'Andreu Alfaro, Eusebi Sempere, Manuel Gil o Monjalés, i que es va encarregar d'introduir els corrents informalistes. Però tot i que el moment afavoreix la retòrica abstracta, Genovés no deixa de preocupar-se pel paper de l'art i de l'artista en la societat.

Per l'art com a compromís; o l'art com a denúncia.
c i a .
U n
art





que ha de dir alguna cosa, lluny d'hermetismes elitistes, emprant llenguatges, en aquest cas, neofiguratius, influència directa de Jean Dubuffet.

Si els anys 50 van ordenar l'escena artística a l'estat espanyol, la dècada dels 60 la va transformar plenament. Mentre Los Siete i Parpalló havien recuperat de sota les ruïnes els llenguatges moderns en la pintura, el naixement, el 1963, d'*Estampa Popular Valenciana* i la seua "Crònica de la realitat" obren definitivament l'etapa de l'art com a instrument de denúncia. Els anys 60 van ser el *pop-art*. De la mà de Warhol elevava l'objecte residual, quotidià i banal a la categoria artística, però els artistes valencians aprofitaven les solucions plàstiques d'aquest "art de consum" per atacar el règim franquista.

I als 60 van néixer igualment estructures artístiques bel·ligerants: els equips. Que no eren ni l'individu ni la massa però que reunien una col·lectivitat amb intencions indubtablement subversives. L'Equip Realitat i

Dalt, 'Vallecas Melody' (1972), Equip Crònica. Baix, Vista del Cuartel de la Montana de Madrid en julió de 1936 (1973), Equip Realitat.



el Crònica, incloïen fermament en els seus processos creatius de la dècada posterior aquell realisme crític —els seus noms ho reflecteixen—, com a instrument d'una denúncia que en mans d'altres pintors adoptava dimensions metàforiques. Si Anzo presentava l'individu com a víctima del laberint maquinista de computadores o rellotges, Armengol provocava amb imatges populars com la matança del porc.

Per la seua banda, superant els constrenyiments estètics, Yturralde o Teixidor prosaven ètiques particulars: geomètrica, del primer: primordial, del segon.

Amb tot, les diferents respostes poètiques proposades al llarg dels 70 desembocaven progressivament en els llenguatges particulars, aïllats i sòlidament consolidats dels 80. Unes retòriques poc revolucionàries —artísticament parlant— i essencialment mestisses. Unes retòriques que, al capdavant, sumeixen l'art de fi de segle en l'espiral d'una relació endogàmica i, per tant, indefectiblement estèril.

Eliseu T. Climent